

"EL CÁNTARO" O LA CREATIVIDAD DE LO VACUO EN LA POESÍA DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

José Andrés Calvo Rodríguez

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Alcalá

ABSTRACT: Through the commentary of "the pitcher", one of the most important poems of *Poemas a Lázaro* (1960), studies the importance of androgyny in Valente's poetry and poetic. Taking the symbol from pitcher-song, Valente develops a sustained poetic theory in two fundamental concepts: negation and immanence. Both concepts lead to a poetry characterized by the fusion of semantic opposites like necessary step in the search of the poetic center. By all this, the impact in the Valente's poetry of the opposition between essence/existence, realism/nominalism and relevance of the musical canon within the poetry of the orensano is analyzed. In this philosophical context, poetic and mystical, the poetry of Valente with the Taoism and the theory of the relativity of Einstein through a text of Ortega and Gasset is compared.

KEY WORDS: José Ángel Valente, androgyny, taoism, "El cántaro", vacuity, irony, negation, immanence, Knowledge poetry, Einstein, Ortega y Gasset, music, fugue.

ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura
CLXXXIII 726 julio-agosto (2007) 511-522 ISSN: 0210-1963

RESUMEN: A través del comentario de "El cántaro", uno de los poemas más importantes del Valente de *Poemas a Lázaro* (1960), se estudia la importancia de la androginia en la poesía y en la poética valentiana. Tomando el símbolo del cántaro-canto, Valente desarrolla una teoría poética sustentada en dos conceptos fundamentales: negación e inmanencia. Ambos conceptos conducen a una poesía caracterizada por la fusión de contrarios semánticos como paso necesario en la búsqueda del centro poético. Por todo esto, se analiza el impacto en la poesía de Valente de la oposición esencialismo/existencialismo, realismo/nominalismo y la relevancia de los cánones musicales dentro de la poesía del orensano. En este contexto filosófico, poético y místico, se compara la poesía de Valente con el taoísmo y con la teoría de la relatividad de Einstein a través de un ensayo de Ortega y Gasset.

PALABRAS CLAVE: José Ángel Valente, androginia, taoísmo, "El cántaro", vacuidad, ironía, negación, inmanencia, poesía del conocimiento, Generación del 50, Einstein, Ortega y Gasset, música, fuga.

0. INTRODUCCIÓN

La poesía de José Ángel Valente se cimienta en dos importantísimos conceptos: negación e inmanencia. Ambos configuran su poesía en torno a tres características poéticas que el propio Valente enuncia en su obra ensayística:

1. La imposibilidad del canto.
2. La mediación o androginia del canto.
3. La inefabilidad del canto.

En este artículo se presta atención a la segunda de estas características de la poesía del orensano: la mediación o androginia del canto. Esta "androginia" del canto consiste en la fusión conceptual de contrarios semánticos que en el espacio del poema se despliega, siguiendo la línea de la poesía de Rilke, que tanta huella ha dejado en la poética de Valente. De este modo, el poema se convierte en el ámbito del vacío, de la nada o de la negación, donde las palabras

se despojan de sus ataduras lógicas para retornar a la raíz material del canto, donde lo uno y lo múltiple anulan sus diferencias para expresar el todo poético desde una diversidad que, sin embargo, es unidad.

1. LA CREATIVIDAD DE LO VACUO. ANÁLISIS DE "EL CÁNTARO"

La "suprema productividad de la vacuidad", como dice Izutsu¹, permite un movimiento de negación retroactiva hacia el infinito extremadamente similar a la destrucción del concepto llevada a cabo por la ironía². Se trata de una negación que refuta el relativismo del esencialismo racional, mostrando en cambio cómo las limitaciones esenciales y conceptuales entre las cosas son particularismos estériles que la razón establece para cosificar la realidad y así poderla aprehender en un estado de infraconciencia que,

paradójicamente, se identifica con la consciencia, pero que dista muchísimo de la No-Conciencia absoluta a la que se puede acceder racionalmente mediante la aplicación de una doble negación en los mismos términos de la radical reducción al absurdo del No-No-Principio, y que, a su vez, se identifica con la doble negación que la ironía activa en el significante y el significado mediante el anacoluto y la parábasis³, para retrotraer al lenguaje a su verdad original y absoluta en la que las palabras no mantienen límites semánticos entre ellas, pues se reintegran y transforman unas a otras como diversas modalidades de escritura y lectura de una realidad de esencialidad absoluta que en sí misma está vacía porque contiene la posibilidad infinita de todas las formas y palabras⁴. Esta productividad extrema de lo vacuo la expresa Valente en clave poética en "El cántaro" de *Poemas a Lázaro*:

El cántaro

El cántaro que tiene la suprema
realidad de la forma,
creado de la tierra
para que el ojo pueda
contemplar la frescura.

El cántaro que existe conteniendo,
hueco de contener se quebraría
inánime. Su forma
existe sólo así,
sonora y respirada.

El hondo cántaro

de clara curvatura,
bella y servil:
el cántaro y el canto

(Valente, 1999a, 120).

1.1. La simbología de "El cántaro"

Lo primero que se debe destacar en este importantísimo poema de Valente es la simbología que encierra el título. El cántaro o la vasija, según Cirlot⁵, son símbolos que se corresponden con la idea de recipiente en general, donde se efectúa la fusión de las fuerzas generadoras del universo. En esta dirección, también significa la matriz de la hembra, por ser el ámbito de la generación de las cosas que componen el mundo, y así, entronca con la simbología del

agujero⁶, puesto que este símbolo se identifica con el sexo femenino. De esta manera, el cántaro implica una abertura donde confluyen el más acá y el más allá, fundiéndose en la indistinción del andrógino primigenio en el que no se perciben límites entre las cosas. En este sentido, se puede observar una conexión con el símbolo de la puerta⁷, por ser el cántaro un conciliador de opuestos que permite el paso de una cosa a otra sin restricciones racionales, con lo que se simboliza la acción de la posibilidad absoluta característica del símbolo de la ventana⁸.

1.2. El símbolo taoísta de la vasija

Aparte de todo esto, Valente conecta con el símbolo taoísta de la vasija, mediante el que se emblematiza la condición de vacuidad de la Vía. A este respecto, escribe Izutsu:

Para ilustrar esta idea [de vacuidad], Laozi encuentra en la experiencia diaria del pueblo varios símbolos interesantes. Por ejemplo, una vasija vacía:

"La Vía es una vasija vacía. No importa cuánto la utilices, nunca podrás llenarla".

"Es una especie de vasija mágica que, eternamente vacía, nunca llega a llenarse y que, por tanto, tiene capacidad para contener infinitud de cosas. Desde el punto de vista opuesto, esto significaría que la 'vasija' está infinitamente llena por estar aparentemente vacía [...] (en este sentido) la Vía es Nada por estar rebosante de Ser o, mejor dicho, por ser el Ser, y porque, como tal, se halla totalmente fuera del alcance del conocimiento humano" (Izutsu, 1997b, 131).

Resulta interesante cómo también desde el taoísmo, la función de esta vasija mágica es la de contener infinitamente⁹, por lo que puede parecer que dicha vasija o cántaro parezca vacío debido a su receptividad plena y absoluta¹⁰. Sin embargo, a causa de su infinita capacidad de albergar como recipiente, se puede decir que la abertura cósmica del cántaro está plenamente llena, pues lo contiene todo. Precisamente, mediante su apariencia de vacuidad se debe entender que puede contener lo infinitamente grande y pequeño con los que el universo se constituye de manera infinitesimal en un plano de superioridad e inferioridad metafísicas. Por tanto, el cántaro parece vacío porque siempre está dispuesto a contener, por lo que rebosa plenitud de esencialidad. Y por contenerlo todo, resulta impensable que se pueda colmar, de aquí que se le predique la vacuidad como característica. Por su parte,

Valente reivindica el **don de vacuidad** observado en la Vía como característica del canto o de la palabra matriz, por ser ésta la palabra vacía que aglutina la plenitud infinita del lenguaje y que, por ser recipiente semántico de todas las demás palabras, se muestra en la vacuidad del cántaro o de la vasija en los términos anteriormente expuestos¹¹.

1.3. Alegato existencialista de "El cántaro"

Retomando el poema, se debe indicar que sus dos primeros versos inician la composición con un alegato a favor del existencialismo, entendido éste como "la suprema/ realidad de la forma", puesto que la Realidad en su absoluta plenitud despliega un pluriexistencialismo o pluriformalismo infinitesimal en el que se manifiesta la esencialidad de la Nada primigenia en la diversidad de las cosas, sin que exista entre éstas distinciones esenciales de ningún tipo, pues todas se reintegran mutuamente en el seno del mismo todo donde lo uno y lo múltiple se dan simultáneamente¹². En este sentido, se debe entender que el cántaro alude a una forma pura, es decir, a una siempre-forma que adopta una multitud de existencias mediante las que se manifiesta la materia original de la que todo procede, incluso, de la que procede esta forma siempre en acto. En esta dirección, indica Valente en el tercer verso que este cántaro se ha "creado de la tierra", es decir, se ha creado de la materia universal que compone todas las cosas y a la que se simboliza en forma de cántaro "para que el ojo pueda/ contemplar la frescura", según dice Valente en los versos cuatro y cinco; o sea, para que el entendimiento o la razón pueda comprender la frescura vital de esta esencialidad material que es forma pura y cuya única propiedad es el vacío o la No-Propiedad absoluta, porque nunca está en sí misma, sino volcándose en el Otro como expresión de su mismidad¹³. Por esto, se anula el carácter viciado de las explicaciones racionales o esencialistas de la realidad que encorsetan en la rigidez del concepto y de sus clasificaciones binarias una Realidad inmarcesible debido a su riqueza pluriexistencial, que se prodiga en la frescura de la No-Forma, es decir, en la esencialidad transmutable de toda forma, pues cada cosa es su otro, porque todas las cosas pertenecen al mismo Ser absoluto e infinito. En este sentido, comenta Izutsu:

Con *chang xin* ["mente constante o inmutable"], Laozi se refiere a un estado rígido y fijo de una mente privada de su flexibilidad natural o, como le gusta decir, el estado de

la mente que ha perdido la "blandura" característica de un recién nacido (Izutsu, 1997b, 57).

De esta manera, considerándose la mente como un maestro rígido en sus convicciones¹⁴, nunca podrá el ojo de la razón observar desde su inflexibilidad la frescura o la blandura de las cosas en su verdadera realidad de transformación mutua. Por esto, dice Valente que se crea la imagen del cántaro, para que la razón pueda aprehender la flexible esencialidad de las cosas en el dejar estar de la reintegración primordial con la Nada absoluta que las contiene, puesto que la mente en su labor de discriminación racional entre opuestos, es incapaz de entender la infinitud existencial de esta Realidad absoluta y de su inmanentismo radical, según el cual, todas las cosas son un Uno que paradójicamente es la Nada, porque al ser el recipiente cósmico de las cosas siempre está vacío para tener la posibilidad de contenerlo todo infinitamente¹⁵.

1.4. La función contenedora del cántaro: nominalismo y realismo¹⁶

En esta dirección, la segunda estrofa del poema se centra en reafirmar la función contenedora del cántaro con un juego conceptista de palabras, según el cual, si el cántaro estuviese "hueco de contener", es decir, si no contuviese nada; entonces, se "quebraría/inánime", puesto que el cántaro "existe sólo así", es decir, su forma sólo existe para contener, y si no contiene nada se convierte en un objeto inánime. En este sentido, Valente pivota entre la consideración nominalista o realista del cántaro, es decir, entre la consideración del cántaro como un simple cántaro o como un objeto que alegóricamente se refiere a una realidad que trasciende la comprensión racional y que debe manifestarse mediante símbolos para ser entendida en su radical inmanentismo. Y es precisamente por esta inmanencia radical por la que Valente duda si el cántaro es sólo un objeto concreto o un objeto de esencia universal, puesto que todas las cosas particulares se reintegran y transforman mutuamente en la vacuidad del cántaro, conformando un todo que es uno y múltiple a la vez¹⁷. Por tanto, recién instaurada la escritura alegórica del poema, Valente da un giro irónico y propone que el cántaro trascendental y cósmico puede ser también un simple cántaro, porque en definitiva no existe diferencia alguna entre ambas concepciones, puesto que una remite a la otra y ambas se abarcan sin poderse distinguir entre una postura y otra,

puesto que las dos pertenecen al mismo sistema lógico, generándose la una a la otra de forma simultánea¹⁸. Y así lo entiende el propio Valente cuando escribe que la forma contenedora del cántaro existe "sonora y respirada", es decir, que es perceptible desde el rígido relativismo sensorial de la razón a través del sonoro eco del hueco del cántaro objeto e inánime, o también, que es intuita o respirada en la natural esencialidad del cántaro cósmico y rebosante de frescura vital en el que todas las cosas se transforman unas en otras, puesto que ambos planos epistemológicos se solapan una vez adquirido el estado de conciencia en la nada que el poeta debe asumir para liberar al lenguaje de sus ataduras racionales.

2. LA FÍSICA DE EINSTEIN EN "EL CÁNTARO"

En contra de la rigidez de los racionalismos, proclama Valente la "clara curvatura" del cántaro en la tercera y última estrofa del poema. Este "hondo cántaro", por su capacidad infinita para contenerlo absolutamente todo, presenta en su morfología una curva de claridad que recuerda a los dos conceptos clave de la teoría de la relatividad de Einstein¹⁹: las condiciones físicas de la luz en el cosmos y la noción de un espacio-tiempo que se curva y pliega sobre sí mismo. Sin duda alguna, el tratamiento de estas dos cuestiones por parte del físico alemán supuso una renovación sin precedentes desde Galileo y Newton en la concepción de la estructura física del universo. Obviamente, Valente conocería la teoría de la relatividad debido a la amplia divulgación que se le ha dado desde que fue publicada a principios del siglo XX en 1916. Sin embargo, el orensano accede a la relatividad por vía poética para eliminar todas las restricciones lógicas de la ciencia y, así, poder dar rienda suelta a la capacidad libertadora del sentido que el lenguaje encierra en cada una de sus palabras. Por esto, Valente habla de una claridad o luz que se curva y se pliega sobre sí misma en lo más profundo del hondo cántaro donde se contienen las sombras primigenias de la creación, provocándose una fusión cósmica entre contrarios que vuelve indistinguible la claridad de la oscuridad, pues ambos planos provienen de las profundidades del cántaro²⁰. Así, la curvatura del cántaro entronca con el símbolo del muro que, según Cirlot²¹, alude al inmanentismo del espacio, entendido éste como aposento o habitación en la que se da la totalidad

cósmica de lo Uno y lo Múltiple. Esta comunión cósmica de opuestos se reafirma en el oxímoron del penúltimo verso con el que Valente vuelve a dudar entre el cántaro objeto o el cántaro universal, al decirse de su clara curvatura que es "bella y servil", o sea, que es bella por simbolizar el movimiento natural de las cosas, pero que también es servil por acercar al ojo en una forma concreta, objetiva y habitual aquello que está infinitamente lejos de la comprensión racional, pero que, sin embargo, resulta tan cotidiano como lo pudiera ser el uso de un cántaro o de otro recipiente, ya que realmente no existen diferencias entre una u otra interpretación, pues ambas se comprenden siendo igual de válidas²².

3. MÚSICA Y POESÍA: EL CÁNTARO-EL CANTO

En este sentido, el ambiente de ambigüedad e indeterminación que gravita en el poema durante toda la composición, se reafirma en la paronomasia del último verso con la que Valente identifica las cualidades del cántaro con las del canto²³. Así, la paronomasia provoca una eufonía entre cántaro y canto que ya fue adelantada en el último verso de la segunda estrofa²⁴, cuando se hablaba de la forma "sonora" del cántaro, y que se manifiesta ahora para demostrar la indistinción que las cosas presentan entre sí, engendrándose de manera fónica un quiasmo que entrecruza las propiedades del cántaro a las del canto y viceversa, para que resuene con la eufonía de la paronomasia el ritmo natural del cosmos y del movimiento de transformación y de reintegración de las cosas unas en otras. De este modo, Valente crea al final de la composición un vacío musical en el que reescribe todo el poema, puesto que interrumpe su alegoría del cántaro para trasvasar las cualidades de éste a las del canto mediante un movimiento irónico de digresión que se activa en la paronomasia y eufonía del último verso que, de esta manera, adquiere *status* de aparte irónico²⁵. Así, Valente destruye su narración alegórica en todos los versos del poema, pues declara al final de éste que realmente estaba hablando de las propiedades poéticas del canto, con lo que la validez de la primera lectura adquiere un valor secundario respecto a la nueva interpretación que emerge en el último verso, pero no por esto deja de ser válida la lectura en torno al cántaro, pues en ella se encierra la clave poética del canto²⁶. En este ámbito musical, declara Valente:

Cuando, en el camino hacia la escritura, percibimos un ritmo, una entonación, una nota, algo que es, sin duda, de naturaleza radicalmente musical, algo que remite al número y a la armonía, la escritura ha empezado a formarse (Valente, 1999b, 12).

En este sentido, la reescritura musical de este poema permite la simultaneidad de la lectura alegórica y de la lectura irónica²⁷ dentro de esta estructura de contrapunteo o fuga que tiene su nota bisagra en el último verso, donde la verdadera escritura de la composición se empieza a formar en la eufonía que marca el ritmo y compás simultáneos del poema y del cosmos, atemperando el pulso del poeta con el movimiento de océanos y constelaciones, puesto que tanto en el cántaro como en el canto no existen diferencias entre el adentro y el afuera, o entre lo pequeño y lo grande, pues todos los contrarios se dan a la vez, eliminándose cualquier oposición mediante la armonía musical de la eufonía. En este sentido, la paronomasia del último verso, después de activar el quiasmo, produce una sinécdoque que engloba el cántaro en el canto y viceversa, pues de acuerdo al principio de la doble infinitud, a través de lo más pequeño y simple se puede llegar a lo más grande y complejo, entendiéndose en este punto radical de conciencia la grandeza que oculta todo lo aparentemente nimio, como también la sencillez y cercanía de aquello que parece intrincado e imposible de alcanzar mediante la razón y el intelecto²⁸. Así, se puede observar que Valente recurre a una definición nominal o tropológica del canto, para poder acceder a su verdadera realidad que en sí misma se escapa a la comprensión racional²⁹. Por esto, duda por dos veces en la composición entre el cántaro objeto y el cántaro cósmico, es decir, entre el canto instrumental en su función comunicativa y el canto natural en su función de conocimiento, puesto que ambas facetas del cántaro-canto se dan simultáneamente, aunque la segunda adquiere una primacía epistemológica sobre la primera en el sistema poético valentino por tomar conciencia de la libertad absoluta de la palabra en la que no existen predeterminaciones racionales. En este sentido, la indeterminación existente en todo el poema adquiere su máxima actualización en una suerte de oxímoron lógico que aúna cántaro y canto, tras el borrado efectuado por el quiasmo y la sinécdoque que el último verso pone en juego haciendo un guiño irónico que destruye la alegoría del cántaro, para declarar que realmente se estaba escribiendo una alegoría sobre las cualidades poéticas del canto³⁰. Por esta conexión

entre cántaro y canto, se observa la presencia de la música en este poema como una cualidad más del cántaro-canto, como se observa en el "sonora" del último verso de la segunda estrofa y en la eufonía del último verso del poema, como ya ha sido indicado. Así, este poema atempera una fuga con un tema en progresión y un tema en regresión que se cruzan en la última nota del primero y en la primera nota del segundo³¹. Esta nota puente entre el tema del cántaro y el tema del canto se localiza en la eufonía del último verso de la composición, en el que la paronomasia entre cántaro y canto activa un quiasmo que entrecruza las propiedades de ambos, una sinécdoque mediante la cual el uno pasa a designar al otro y, finalmente, un oxímoron que hace simultáneos en el corto decir de la palabra al cántaro y al canto, pues ambos resultan ser una misma cosa en las profundidades abisales de la palabra matriz³². Así, resulta tan difícil distinguirlos que incluso el poeta muestra su perplejidad en el poema, aunque resuelve sus dudas en la unificación de ambos elementos en una suerte de andrógino retórico y metafísico que se encarna en el importantísimo último verso a través de la sola voz del poeta que clama en el canto, es decir, la voz natural, sin contenido lógico ni semántico³³. Sólo voz atemperada con el ritmo curvado del cosmos.

4. RETRACCIÓN DE VACIADO EN "EL CÁNTARO". LA IMPORTANCIA DE LA NEGACIÓN

Así concebida la naturaleza del lenguaje, el vaciado que efectúa el quiasmo iniciador del mecanismo de la mediación del canto, se debe entender como un repliegue del lenguaje sobre sí mismo mediante el que se construye un espacio vacío de ausencias, que permite la existencia de un para adentro y de un "parafuera" simultáneos donde se pueden desarticular las convenciones formales y semánticas del lenguaje, para expresar la Nada original en su unidad y en su pluralidad sin menoscabo de la coherencia lógica del sistema lingüístico y aprovechando al máximo los límites de su corto decir³⁴. De alguna manera, la estructura de inversión que se ha planteado como base genética de la mediación del canto ya se pudo observar en el mecanismo de la imposibilidad. Así, la inversión y subversión entre alegoría e ironía, de nuevo detectada en "El cántaro", se corresponde con el esquema de transferencia y transformación de propiedades entre elementos

opuestos que constituye la vacuidad del espacio de la mediación a través de la estructura de inversión que se ha planteado en esta segunda característica de la poesía valentiana. En la manifestación retórica de dicha estructura, el cruzamiento de propiedades o quiasmo entre las cualidades de la alegoría y las propiedades de la ironía se reafirma ahora, tras la lectura de "El cántaro", como también se confirma la subsiguiente sinécdoque que se daría entre alegoría e ironía al englobarse las dos figuras en un mismo todo conceptual, semántico y retórico. Finalmente, también se pudo observar en el primer capítulo cómo todos los poemas comentados ligaban alegoría e ironía en una suerte de oxímoron conceptual y abstracto mediante el cual resultaba prácticamente imposible establecer una frontera entre ambas figuras, aportándose como única distinción posible el carácter narrativo y transcendental de la alegoría y la tendencia rupturista³⁵ e inmanente de la ironía que impedía cualquier tipo de narración lineal o tradicional³⁶.

Por otro lado, y de igual manera que en la mediación, la imposibilidad dejaba un papel protagonista a la negación. Así, recuérdese que la alegoría activaba una negación sobre el referente extratextual para iniciar sus correspondencias entre el espacio interior de la figura y un afuera de significado transcendental, mientras que la ironía ponía en juego una doble negación que rompía el mito de dicho significado transcendental que desde afuera imponía una referencia extramuros del texto, para establecer que todo formaba parte del adentro textual, dándose un significado inmanente con una referencialidad intramuros³⁷. Precisamente, este juego entre el afuera y el adentro del texto era lo que permitía una distinción entre los tropos (metáfora, símbolo) y figuras (alegoría) de la sucesión y los tropos (sinécdoque, quiasmo, oxímoron) y las figuras (ironía) de la simultaneidad³⁸. También en esta dicotomía volvía a desempeñar un papel determinante la negación hacia la que sucumbe infinitamente el sistema. Así, el carácter sucesivo de los primeros se debía a una sola negación que imponía la esclavitud del adentro textual a un referente extratextual que otorgase coherencia al sistema. Por su parte, el carácter simultáneo de los segundos era posible gracias a una doble negación que rompía la metáfora del dentro/fuera y que permitía interiorizar el referente extratextual, como también, exteriorizar la inmanencia de la palabra poética, esto es, hacerla transcendente o que el Verbo se haga carne, si se utiliza una expresión bíblica

que, en última instancia, recoge uno de los objetivos de la poética valentiana.

De alguna manera, la negación juega un papel fundamental en la poesía de Valente. Sin embargo, esta recelosa "negatividad" crea en el lector, y también en el propio poeta como se ha visto en "El cántaro", una perplejidad que impide reconocer una veracidad en el texto poético, porque no se conoce con garantías de seguridad si lo que se lee es una nadería verbal o si posee una concreción empírica³⁹. Muy posiblemente ninguna de estas dos posibilidades resuelva el enigma valentiano, porque el orensano sabe que sólo en la modalidad de la mentira y del engaño puede la poesía volverse en el arma más mortífera de todas contra la mediocridad de las tendencias de los discursos culturales. Así, la crisis entre el significante y el significado que Valente observa en la poesía aparece en su poética bajo su personal interpretación del tópico de la cortedad del decir, como también ya se vio en el primer capítulo. Y precisamente en la reescritura valentiana de este tópico⁴⁰, alcanza el hilemorfismo poético de la mediación su mayor expresión, puesto que, en resumidas cuentas, Valente opina que la forma significativa queda empujada por la infinitud curvada de la materia del significado, por lo que ésta se debe manifestar en la brevedad de tan corto espacio de representación. Por esto, Valente busca en las experiencias de los místicos y de las filosofías orientales un camino que le aproxime a la comprensión de la infinitud del significado poético desde la pequeñez de sus partes⁴¹. Así, las palabras sólo son la punta del iceberg que esconde bajo la apariencia de la forma una materia semántica de proporciones inimaginables. Por esto, el lenguaje poético ha de mostrarse necesariamente en una modalidad de crisis, porque es imposible establecer un único significado para cada acto ilocutivo. Pero esto conduce a la tercera característica de la poesía valentiana, o sea, la ininteligibilidad, que será tratada en el siguiente capítulo.

5. CONCLUSIONES SOBRE EL ANÁLISIS DE "EL CÁNTARO"

Por otra parte, las conclusiones que se pueden extraer de este movimiento hilemórfico de contrapunteo en relación con la fuga observada en "El cántaro", son que el *pathos* o la emoción que transmite la figura, bien sea alegoría o

bien ironía, puede adoptar diversas formas en su manifestación (quiasmo, sinécdoque, oxímoron, paronomasia, etcétera), como una orquesta que va tocando los mismos acordes con diferentes instrumentos, cambiándose, así, la forma de la melodía, pero manteniéndose el tema que alienta la progresión de los instrumentos⁴². De esta manera, en la poética valentiana la retórica va más allá de un simple juego tropológico de palabras para encontrar su apogeo en la ligazón figurativa de conceptos aparentemente opuestos en un plano discursivo. Así, se rompe con las poéticas paradigmáticas precedentes basadas en la metáfora o el símbolo y que tanta genialidad prodigaron

en el 98 y en el 27, para dar paso a una nueva poética sintagmática volcada en la figuración lógica o conceptual⁴³. Por todo esto, se observa en la poesía valentiana una fuerte tendencia hacia una modalidad de crisis entre el significante y el significado, puesto que la figuración paradigmática establece un modo retórico que contradice y complementa a la vez el modelo conceptual de la figuración sintagmática⁴⁴. Sin embargo, sólo de esta forma se puede establecer un espacio de ausencias, de acuerdo con las palabras de Valente, lo suficientemente ambiguo y a la vez concreto, para evadir la censura totalitaria de las tendencias culturales.

NOTAS

1 (Izutsu, 1997a, 132).

2 A este respecto, téngase muy presente el importantísimo trabajo de Paul de Man, titulado "El concepto de ironía" (De Man, 1998, 231-261).

3 En este sentido, Valente habla de una doble discursividad: "En el doble discurso asiste el lector al despliegue aplastante de las manifestaciones del demiurgo" (Valente, 1971, 299).

4 En este sentido, propone Valente: "Se escribe en el interior de un discurso suspendido, donde el límite -o acaso la radical apertura- de cada palabra es la posibilidad de su súbita interrupción. Se escribe como si lo que está a punto de decirse fuese tal vez lo último que nos fuera dado decir" (Valente, 2004, 46).

5 (Cirlot, 1994, 456).

6 (Cirlot, 1994, 58-59).

7 (Cirlot, 1994, 376).

Sobre el símbolo de la puerta en el taoísmo, escribe Izutsu: "La creatividad inagotable de la Vía [es] simbolizada por la 'puerta' (*men*) [...]. En su aspecto activo, lo Absoluto se representa simbólicamente con una 'puerta' o apertura de la que manan

las diez mil cosas hacia el mundo del ser" (Izutsu, 1997a, 133).

8 (Cirlot, 1994, 458).

9 A este respecto, dice Amparo Amorós: "La experiencia poética, que converge -según Valente- con la experiencia mística, está ligada a una disposición situacional y espacial. El poema es para él 'lugar de la palabra' y a la vez estructura habitable, ámbito que nos cobija" (Amorós, 1981, 10).

10 En este sentido, la aparente imperfección o vacío del cántaro le otorga su perfección o plenitud, según comenta Izutsu: "Laozi habla del hecho de que cualquier cosa sea capaz de convertirse en verdaderamente perfecta por su (aparente) imperfección" (Izutsu, 1997b, 132).

11 Sobre la noción de matriz en Valente, comenta Alexandra Ihmig: "[Se da una] proyección paradigmática que convierte el sexo de la amante en un lugar-emblema, al cual el yo poético se traslada interiormente al figurarse el misterio del principio de la maternidad. Cabe decir que éste forma una constante en la poesía de Valente. Conforme a la evolución de su lírica, que aspira progresivamente a la trascendencia y a la sublimación

Recibido: 10 de enero de 2007

Aceptado: 8 de marzo de 2007

del aspecto poético, la noción de maternidad aparece asimismo en formas cada vez más abstractas, hasta convertirse en una cifra de la fuerza generadora en cuanto tal, 'fuerza matriz', por así decir" (Ihmig, 1998, 17).

- 12 Sobre este existencialismo valentino, dice Antonio Carreño: "Es éste [Valente] un poeta de las 'existencias' con todo el gravamen filosófico (sus máscaras) que éstas adquieren en el poeta orensano.

"La fenomenología, desde Hegel y Husserl a Roman Ingarden, Merleau-Ponty (sin olvidar a Paul Ricoeur), no sólo se ha constituido en una compleja ciencia de la observación, sino también en un riguroso método de análisis: en un modo de ver la realidad (lírica en este caso) y de analizarla" (Carreño, 1985, 19).

- 13 Sobre esta noción de yoidad del siempre-Otro, propone Valente: "La revelación del otro abre la vía a la trascendencia del yo y sería, en cierto modo, señal o forma de su supervivencia o de su resurrección" (Valente, 2004, 28).

- 14 En este sentido, el taoísmo acuña el concepto de *shi xin* o "tomar la Mente por maestro" (Izutsu, 1997b, 56).

- 15 Sobre esta noción de contención y de concavidad de la significación en Valente, propone Amparo Amorós: "Hemos llegado no al silencio sino al mutismo. No al vacío de significación, a la campana de cristal en la súbita deserción del aire que, replegado sobre sí mismo, nos sorbe a la vertiginosa concavidad; sino a la atonía de la insignificancia" (Amorós, 1982, 26).

Obviamente, esta insignificancia de la que habla Amorós nunca implica una ausencia negativa de sentido, sino una ausencia positiva que, tras el vaciamiento de la palabra, permite la contención

de la multiplicidad del significado en la unidad de la palabra-matriz.

- 16 Sobre esta función nominal o real de la palabra, comenta Miriam Sánchez Moreiras: "Para Valente la poesía es, ante todo, 'revelación de un aspecto de la realidad para el cual no hay más vía de acceso que el conocimiento poético'; conocimiento, pues, como revelación de la palabra poética en el proceso de la creación, no como comunicación de una palabra esencialmente pragmática [...] (Así se pone) de manifiesto 'dos maneras contrapuestas de entender el lenguaje poético, la función del poeta, la utilidad de la literatura'" (Sánchez, 1999, 113).

- 17 Sobre esta referencia de lo grande en lo pequeño o de lo universal en lo concreto, comenta Valente en *Elogio del calígrafo*: "La inmediatez y la simplicidad con que las más pequeñas formas de la naturaleza encuentran expresión en el arte japonés. Porque, en efecto, la atención al detalle mínimo -hoja, insecto- remite al universo, es en su esencia última visión de la totalidad" (Valente, 2002, 50).

- 18 Sobre este proceso de totalización con sinécdoques, dice Carlos Bousoño: "Originalidad [la de Valente] que consiste en un enfoque o en un sistema de proporciones, y no en las líneas de fuerza de los materiales enfocados o seleccionados. ¿Y por qué se dan en la obra de Valente, y en general en las obras de los poetas de hoy, esas construcciones lógicas que sólo muestran a la mirada una punta del cuerpo, mientras recluyen el resto bajo el nivel de lo visible? Precisamente por su carácter impersonal" (Bousoño, 1961, 29).

- 19 Sobre la repercusión de la teoría de la relatividad en el ámbito de las ideas y en la concepción del mundo, se re-

comienda acudir a un acertadísimo texto de Ortega y Gasset titulado "El sentido histórico de la teoría de Einstein" (Ortega y Gasset, 1983, 231-242).

A lo largo de las páginas de este artículo, se pueden observar los nuevos posicionamientos de la mecánica de Einstein y cómo cambian las diversas modalidades de conocimiento de la realidad, a saber, nominalismo/realismo y racionalismo/empirismo, para explicar la desarticulación de las predeterminaciones apriorísticas de los sistemas racionales. En este sentido, aplica Ortega a estas cuestiones la noción de curvatura del físico alemán: "El espacio puro [abstracto y predeterminado por la razón] tiene que inclinarse ante la observación, tiene que encurvarse" (Ortega y Gasset, 1983, 240).

Así, Ortega viene a decir que no se deben crear imágenes conceptuales de la realidad fantasmagóricas y creadas de espaldas a la verdadera articulación de la realidad, pues son los sistemas de conocimiento los que se deben plegar a la naturaleza de las cosas y no al revés. En este sentido, alaba el ajuste de las ideas con la realidad del hombre oriental (Ortega y Gasset, 1983, p. 238).

Finalmente, Ortega destaca las ventajas de un sistema que opta por la curvatura del espacio por crear un orden universal cerrado e immanentista que se escapa de la imprecisión de la noción de infinito absoluto: "El mundo de Einstein tiene curvatura, y, por tanto, es cerrado y finito [...]. Ahora, de pronto, el mundo se limita, es un huerto con muros confinantes, es un aposento, un interior [...]. Hay evidentemente en esta propensión al finitismo una clara voluntad de limitación, de pulcritud serena, de antipatía a los vagos superlativos, de antiromanticismo" (Ortega y Gasset, 1983, 241-242).

De esta manera, Ortega abraza con entusiasmo la idea de un universo que se limita para adentro de sí, porque se elimina la idea de una realidad que se expande hacia fuera infinitamente y sin medida. Así es como se debe entender la curvatura del cántaro como limitación hacia adentro de una realidad que no trasciende, porque es pura immanencia. De aquí, la importancia del símbolo del muro que Ortega utiliza como metáfora del inmanentismo.

- 20 Esta claridad por su poderosa luz permanece invisible a los ojos de la razón, que son incapaces de observarla, permaneciendo ciegos a ella. Así, comenta Ortega sobre esta ceguera epistemológica: "No se descubren más verdades que las de antemano se buscan. Las demás, por muy evidentes que sean, encuentran ciego al espíritu" (Ortega y Gasset, 1983, 242).
- 21 (Cirlot, 1994, 316).
- 22 Sobre la utilización del oxímoron en Valente, dice Jacques Ancet: "Transfiguración del cuerpo amado por el habla que es hálito. Del agua negra al fuego irradiante. De la noche al alba. Este ensueño fundamentalmente místico es el horizonte de la obra reciente de Valente; a la vez en sus ensayos críticos, en los que experiencia poética, erótica y mística aparecen como tres manifestaciones de una única e igual experiencia, y en su poesía, desde la cita literal (el cuarto poema de *Material Memoria* finaliza con los dos versos últimos del *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz) hasta el empleo de una retórica (oxímorones, antinomias, antilogías) y un simbolismo (noche y llama, pez y paloma) reveladores" (Ancet, 1984, 95).
Fijese la atención en la secuencia que construye Ancet a base de oxímoros,

sinécdoques e, incluso, quiasmos para situar a Valente en la estela de la retórica utilizada por la mística española de "oxímorones", antinomias y antilogías", convirtiéndose precisamente el oxímoron en una estructura de pensamiento en la poesía y en la poética del orenzano.

- 23 En torno a la relación existente entre música y poesía, comenta Valente incluyendo también la pintura en *Elogio del calígrafo*: "En efecto, creo que pintura, poesía y música son inseparables. He estudiado esa relación, porque a mí me interesa mucho el tema. Es una relación que formuló Simónides, que ya en el siglo VI antes de Cristo dice que la pintura es poesía muda y la poesía pintura que habla. Giovanni Battista Marino en el siglo XVI-XVII vuelve a insistir en el mismo tema. Y en alguna tradición, aunque no nos sea muy cercana, como es la china, se dice que el poema es pintura invisible o sonora y la pintura es poema visible o sin palabras. Fijate hasta qué punto el tema ha sido importante para los creadores. Cuando me hablabas de la relación entre pintura, poesía y música me estabas recordando una cosa que dijo Giordano Bruno en el siglo XVI [...]. Bruno dijo que la verdadera filosofía es tanto poesía como pintura. La verdadera pintura es tanto música como poesía. La verdadera poesía o música es tanto pintura como cierta divina sabiduría. Esto me parece que plantea de forma muy radical el principio de que toda creación parte de una misma materia" (Valente, 2002, 90).
- 24 En este sentido, dice Carlos Peinado: "Benjamin propone retornar al lenguaje adámico (en el que palabra y cosa coinciden) mediante un proceso de anámnisis de naturaleza acústica

(a través de la audición –de manera que observamos el entrelazamiento de lo platónico, lo pitagórico y lo bíblico–). Percibiendo los armónicos sonoros de la palabra puede el hombre volver al original, recuperando el significado primigenio del lenguaje al despojarlo de la corteza que el hábito ha dejado sobre él" (Peinado, 2002, 379).

- 25 En este sentido, comenta Valente en *La experiencia abisal*: "Las palabras adquieren, por su parte, una intensa violencia irruptora o disruptora del orden, tanto en lo sintáctico como en lo morfológico o en lo ortográfico. El poema mismo hace así saltar el cosmos o el orden cerrado de la sobreconceptualización y lo rehace en caos" (Valente, 2004, 30).
- 26 En este sentido, propone Valente: "Las posibilidades de lectura y escucha de un poema son muchas. Si está inédita la lectura está inédito el poema, aunque esté publicado. Siempre puede haber un oyente o un lector que haga una nueva lectura y ese lector hace renacer el poema, lo recrea, y es tan de él como de su autor" (Sanchis, 1994, 302).
- 27 Sobre esta coexistencia de lecturas en torno a la alegoría, dice Marta Hernández Salván: "En algunos ejemplos de escritura mística contemporánea, se desarrollan espacios simbólicos que exceden los límites del lenguaje. Así por ejemplo, en *Las virtudes del pájaro solitario* de Juan Goytisolo el ámbito del *barzaj* se configura como un espacio que permite hacer inteligibles las mutilaciones textuales y físicas que la narración pone de manifiesto. De igual manera, el punto de fuga de *Arrebato* hace comprensibles los silencios de la película. Sin embargo, estas amputaciones textuales lo son siempre para el lector, que las

contempla desde fuera, como el que observa un vacío de obscuro significado. Esos espacios enigmáticos no significan nada ni comunican nada, sin embargo hacen diáfano algo que se encuentra fuera de toda expresión. Tanto el *barzaj* como el punto de fuga son los límites liminales de un proceso o viaje en los cuales el poeta alcanza el éxtasis místico. Una plenitud o éxtasis que intentan expresar un exceso inefable y la puja por un deseo infinito" (Hernández, 2000, 53).

Obviamente, esta inefabilidad provoca la simultaneidad de una multiplicidad de lecturas que se releen entre ellas para escribirse y reescribirse mutuamente en el ámbito vacío de lo inefable que, en el caso de Valente, se identifica con el cántaro alegórico-trascendental y el cántaro irónico-inmanente.

28 A este respecto, propone Carlos Peinado: "La música despierta así la memoria, llevando, en un proceso de anámnese, al origen. La memoria se halla en la propia materia verbal, que está marcada por el principio del que procede. De este modo, la memoria, como en Lezama Lima, puede ir más allá incluso de la memoria prenatal, pues memorizamos 'desde la raíz de la especie'. La reminiscencia conduce al principio, al origen desconocido que recordamos al volverlo a encontrar" (Peinado, 2002, 383-384).

29 En esta dirección, propone Valente en *Elogio del calígrafo*: "[En poesía] no estás operando con un procedimiento racional. Estás afrontando una realidad que desconoces con instrumentos que no se fundan en la razón" (Valente, 2002, 91).

30 A este respecto, comenta Miriam Sánchez Moreiras: "Estrategia metonímica de la lexis respecto al logos (sinécdoque de la parte por el

todo), unificación mística en que la contradicción queda eliminada y se alcanza la reconciliación de los contrarios que se integran en una unidad superior" (Sánchez, 1999, 127).

31 Sobre este movimiento en fuga, comenta Carlos Peinado: "La vida y lo creado se muestran como proceso de expansión que procede de un origen para volver a él. En ello se manifiesta su finitud con respecto al origen que los ha engendrado y al que incesantemente señalan. Así se encuentran siempre en movimiento, en un progreso que es al mismo tiempo regreso" (Peinado, 2002, 427).

32 En este contexto musical, interpreta Carlos Peinado sobre la unión de contrarios: "El universo se muestra como una inmensa sinfonía que necesita la diversidad de sonidos para que el ritmo se forme, acorde que es a la vez único y múltiple, pues el conjunto es fruto de la relación de los diversos elementos que se mezclan y combinan, pero que no pueden disolverse, porque con ellos desaparecería la armonía. Pues entre cosas semejantes y de la misma raíz, como señala Simone Weil, no es posible la armonía, que es la unión de lo diverso. Para esta pensadora la armonía que enlaza los contrarios es la Palabra, capaz de unir lo más alejado y diferente (a Dios y al hombre) sin suprimir por ello la distancia, sin fundirlos" (Peinado, 2002, 405).

33 Sobre el andrógino, comenta Carlos Peinado: "El regreso al origen, si bien puede (como hemos visto) ser interpretado como redención, también puede ser entendido como regreso a la indiferenciación primordial. En el andrógino desaparecen las distinciones y se reconstruye todo" (Peinado, 2002, 411).

34 En este sentido, habla Carlos Peinado del "punto de vista de la vacuidad": "Al alcanzar (tras morir a sí, al propio autoapego) el punto de vista de la vacuidad (en el que no existe la distinción entre sujeto y objeto), el hombre está en contacto de forma original y esencial tanto con lo que está cerca como con aquello que no tiene ninguna relación con él, e incluso con lo que le es contrario. En este vacío cada ser es verdaderamente él mismo y se halla en contacto con todos los demás, encontrándose los seres absolutamente separados y absolutamente unidos: se produce, de este modo, la unión en la separación, rechazándose toda forma de monismo o de dualismo" (Peinado, 2002, 417-418).

35 En esta dirección, dice Carlos Peinado: "Pero si el ser concreto indica la unidad, el todo, no se disuelve en ella. El fragmento dice el todo, pero éste sólo puede ser dicho a través del fragmento, de lo finito. La totalidad que absorbe lo distinto, que no deja espacio a la diferencia, es lo no verdadero. La verdad sólo se encuentra a través del fragmento, de lo concreto, que se halla en diálogo y relación con la unidad, a la que interroga y cuestiona, desenmascarando la totalidad impositiva, totalitaria. Se revela así el valor irrenunciable de la diferencia, la positividad de la existencia del otro, que no debe ser aplastado por ninguna totalidad" (Peinado, 2002, 422).

36 En esta dirección, se posiciona Valente de la siguiente manera: "La fractura de la totalidad no me parece, en sí, muy de lamentar. En la tesis IX, Benjamin postula -lo he repetido en otro lugar- el derecho de lo viviente a no ser aplastado en nombre de ninguna historia, de ninguna totalidad, de ningún progreso.

"La diseminación de los fragmentos del proyecto ilustrado nos hace ver, contra el peso aplastante de la totalidad, el valor irrenunciable de la diferencia. Habría ahí una justificación histórica, pero también moral, de la estética del fragmento" (Castro, 1991, 19).

- 37 Sobre la negación, comenta Carlos Peinado: "Son la negación y la ocultación las que hacen posible la existencia de los seres concretos. Pero esta negación de sí no es un gesto frío, sino amoroso, materno, asunción del dolor para llevar en sí al otro: 'umbilical tu negación oculta/nos hacía vivir'. Este acto es al mismo tiempo humilde y contrario a toda ostentación (despojamiento de todo poder y dignidad que no se muestra sino que se oculta, pasando desapercibido)" (Peinado, 2002, 427).
- 38 Sobre estas cuestiones retóricas, propone Carlos Peinado: "Difiere el símbolo que podemos encontrar en la obra de Valente del símbolo romántico. La estructura de éste –señala Paul de Man– es la sinécdoque, pues el símbolo siempre forma parte de la totalidad que representa, postulando la 'posibilidad de una identidad o una identificación'" (Peinado, 2002, 398).
- 39 Sobre la noción de verdad en Valente, comenta Carlos Peinado: "La Belleza en Juan Ramón es, según este crítico [Blasco Pascual] una dimensión ontológica de la verdad, revelación de un absoluto (como en Valente –según vimos en el capítulo anterior–). Esta revelación engendra un movimiento de búsqueda, de conocimiento, en aquél que asiste a esta epifanía. De este modo, se transforma la poesía en una forma de conocimiento que actúa (según Juan Ramón) 'donde la inteligencia fracasa'. La poesía verdadera es la verdad" (Peinado, 2002, 410).

40 A este respecto, dice Carlos Peinado: "La disolución o la destrucción de la forma se relaciona con la necesidad de impedir la solidificación de ésta, su conversión en forma periclitada, en ídolo o imagen muerta" (Peinado, 2002, 419).

41 Sobre esta cuestión de la mística, acúdase al prólogo que escribe Valente a la obra de Antonio Flores titulada: *La Mística: Presencia y Ausencia (Desde una lectura de Ibn 'Al-Arif)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1987, pp. 59-60 y ss. (Valente; Flores, 1987, 59-60).

42 En este sentido, comenta Carlos Peinado: "El universo se muestra como una inmensa sinfonía que necesita la diversidad de sonidos para que el ritmo se forme, acorde que es a la vez único y múltiple, pues el conjunto es fruto de la relación de los diversos elementos que se mezclan y combinan, pero que no pueden disolverse, porque con ellos desaparecería la armonía" (Peinado, 2002, 405).

43 En este sentido, comenta Carlos Peinado: "El símbolo parece distanciarse de la realidad (no es simplemente una parte de ella), al tiempo que se ofrece como absoluto: se separa y se destaca como imagen única que centra la atención de quien la contempla, llamándolo (en cuanto centro) a sumergirse en su interior. Aparece una profundidad (una verticalidad) en el seno de la horizontalidad. Igualmente el símbolo posee una infinitud de significados, numerosos estratos de sentido heredados a lo largo de los siglos, pero que el signo contiene. Así se pone de manifiesto la distancia y la separación del Absoluto, la diferencia dentro de la participación: relación entre la imagen y la Imagen, entre la palabra y la Palabra" (Peinado, 2002, 399).

44 Sobre este tema, dice Carlos Peinado: "Las ideas, como las letras, se repiten a lo largo de la historia, en un proceso de variación, y no son más que palabras, símbolos, los nombres primitivos que constituyen el lenguaje adámico" (Peinado, 2002, 379).

6. BIBLIOGRAFÍA

- Amorós Moltó, Amparo (1981): "El espacio en la poesía de José Ángel Valente", *Ínsula* (412), p. 1.
- Amorós Moltó, Amparo (1982): "La retórica del silencio", *Los cuadernos del norte* (16), pp. 18-27.
- Ancet, Jacques (1984): "Lindero, objetos de la noche", *Quimera* (39-40), pp. 94-95.
- Bousoño, Carlos (1961): "Poesía y originalidad", *Índice de artes y letras* (150-151), p. 29.
- Carreño, Antonio (1985): "Hacia una poética de la 'mirada': Poesía y percepción", *Ínsula* (460), p. 19.
- Castro Florez, Fernando (1991): "Sola raíz de lo cantable. Entrevista con José Ángel Valente", *Espacio/Espaço escrito* (6-7), p. 19.
- Cirlot, Juan-Eduardo (1994): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- De Man, Paul (1998): *La ideología estética*, Madrid, Cátedra.
- Hernández Salván, Marta (2000): "Los límites del silencio en 'Nadie' de José Ángel Valente", *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada* (11), pp. 49-60.
- Ihmig, Alexandra (1998): "El silencio de José Ángel Valente y Antoni Tàpies", *Quimera* (168), pp. 14-25.
- Izutsu, Toshihiko (1997a): *Sufismo y taoísmo: estudio comparativo de conceptos filosóficos clave. vol. I. Ibn 'Arabi*, Madrid, Siruela.
- Izutsu, Toshihiko (1997b): *Sufismo y taoísmo: estudio comparativo de con-*

ceptos filosóficos clave. vol. II Laozi y Zhuangzi, Madrid, Siruela.

Ortega y Gasset, José (1983): *Obras completas. vol. III*, Madrid Alianza.

Peinado Elliot, Carlos (2002): *Unidad y trascendencia: estudio sobre la obra de José Ángel Valente*, Sevilla, Alfar.

Sánchez Moreiras, Miriam (1999): "Vacío y plenitud: el silencio poético entre la 'lexis' y el 'logos'", *Voz y letra. Revista de literatura* (2), pp. 111-131.

Sanchis, Nicasio (1994): "La poesía como arte de iniciación. José Ángel Valente, purificador de palabras", *Barcarola. Revista de Creación Literaria* (46), pp. 302-306.

Valente, José Ángel (1971): *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo Veintiuno de España.

Valente, José Ángel (1999a): *Obra poética 1. Punto cero (1953-1976)*, Madrid, Alianza.

Valente, José Ángel (1999b): *Obra poética 2. Material memoria (1977-1992)*, Madrid, Alianza.

Valente, José Ángel (2002): *Elogio del calígrafo: ensayos sobre arte*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.

Valente, José Ángel (2004): *La experiencia abisal*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.

Valente, José Ángel; Flores, Antonio (1987): *La Mística: Presencia y Ausencia (Desde una lectura de Ibn 'Al-Arif)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, pp. 59-60 y ss.